

Otto Gerhard Oexle
La storia e le immagini.
La Memoria della Riforma nelle opere di
Lucas Cranach e Hans Holbein

Estratto da Reti Medievali Rivista, VII - 2006/2 (luglio-dicembre)

<<http://www.retimedievali.it>>



Firenze University Press

La storia e le immagini. La Memoria della Riforma nelle opere di Lucas Cranach e Hans Holbein *

di Otto Gerhard Oexle

Nella presente relazione parlerò della “Memoria della Riforma” in una duplice prospettiva: illustrerò le vicende della Memoria nell’epoca della Riforma luterana, chiarendo come i riformatori e i fautori della Riforma, nel corso del XVI secolo, intesero le pratiche commemorative dei vivi e dei morti; nel contempo, chiarirò il modo in cui la Riforma, nel corso del Cinquecento, divenne essa stessa oggetto di una Memoria rievocativa. È nondimeno necessario chiedersi, preliminarmente, se sia realmente esistita una Memoria luterana. Non è forse vero che proprio i rappresentanti e i sostenitori della Riforma sono stati i più decisi avversari della Memoria?

Sono questi i problemi sui quali mi soffermerò, ponendo al centro delle mie riflessioni la pala dipinta da Lucas Cranach il Giovane, nel 1565, per la cappella del castello di Dessau, una cittadina della regione dello Anhalt, alla confluenza della Mulde con l’Elba. La mia relazione sarà articolata in quattro parti: (1.) una prima, in cui introdurrò alcune osservazioni sulla Memoria e, in particolare, sui rapporti tra la Memoria e la Riforma; (2.) una seconda, in cui parlerò della pala di Dessau e delle controversie insorte intorno a quest’opera; (3.) una terza, in cui presenterò alcune riflessioni su altri quadri del XVI secolo che richiamano il tema della Memoria; in conclusione (4.), tornerò nuovamente sulla pala di Dessau, per avanzare una nuova proposta interpretativa.

1. La Memoria e la Riforma

Che cosa intendo per Memoria¹? Con questo termine mi riferisco a una forma dell’agire sociale (*eine Form des sozialen Handelns*) degli individui e

* Si pubblica in italiano la relazione *La “Memoria” de la Réforme*, letta nelle università di Napoli Federico II il 2 maggio 2006, di Pisa il 4 maggio e di Pavia il 5 maggio. Colgo l’occasione per ringraziare ancora una volta il collega Roberto Delle Donne per la traduzione. Una versione più ampia di questo contributo apparirà con il titolo *Die Memoria der Reformation. Der Dessauer Altar Lucas Cranachs des Jüngeren nella Festschrift* per Ernst Schubert, Halle (in stampa).

dei gruppi, che include in una comunità della presenza anche i morti e gli assenti². I morti e gli individui ancora in vita, ma assenti, sono evocati tra i viventi attraverso il loro nome oppure la loro rappresentazione iconografica. L'atto stesso della commemorazione istituisce quindi legami sociali tra i morti e i vivi, relazioni reciproche che non sono né arbitrarie né puramente soggettive. Al contrario, la natura di tali vincoli è sociale e, al tempo stesso, giuridica, giacché tra i vivi e i morti sussiste un contratto. Si potrebbe addirittura affermare che i morti, in quanto controparte contraente dei vivi, hanno uno statuto sociale ben definito.

È importante sottolineare tale circostanza in quanto, in epoca moderna, soprattutto a partire dal XVIII secolo, con l'Illuminismo e la Rivoluzione francese, lo statuto sociale e giuridico dei morti è stato prima rimesso in discussione ed è poi scomparso del tutto³. Nel XVIII secolo e all'inizio del XIX, intorno a tale questione si accesero fondamentali controversie, di natura politica e sociale, che trasformarono la commemorazione dei morti in un fenomeno puramente privato e soggettivo – almeno così avvenne nel Cristianesimo occidentale, perché nelle Chiese ortodosse l'evoluzione fu diversa. Più in generale, è possibile affermare che le ultime vestigia dello statuto sociale e giuridico dei morti sono oggi sparite, se non altro dall'immaginario collettivo.

Non è possibile presentare in questa sede le origini e i diversi orientamenti che si sono affermati negli studi sulla Memoria – uno dei grandi temi di ricerca della storiografia medievistica tedesca dopo il 1945⁴. Basti ricordare che i lavori dell'egittologo tedesco Jan Assmann hanno recentemente indotto anche i medievisti a orientare il loro impegno e i loro sforzi verso ricerche interdisciplinari, transdisciplinari e comparative, incentrate sulla Memoria culturale (*Kulturelles Gedächtnis*) delle società del passato e del presente⁵. Da lungo tempo sappiamo in che misura la Memoria abbia generato una ragguardevole produzione culturale⁶, ben al di là dei confini del culto e della liturgia. Essa si estende a ogni dimensione della vita; non solo quindi alla religione, ma anche alla politica e al diritto, all'economia e alla letteratura, alla pittura, all'architettura e alla musica. Meglio conosciamo l'impatto della Memoria sull'esistenza e sull'identità dei gruppi sociali – siano essi gruppi familiari e parentali, oppure gruppi stretti insieme “per concorso di volontà”, cioè per consenso e contratto⁷. La Memoria rappresenta un fenomeno culturale, che ha contribuito a formare, profondamente e in misura straordinaria, nella vita pubblica e nella vita privata, l'immaginario e i sistemi di valore, la prassi e l'azione sociale, e infine anche la forma delle istituzioni.

La Memoria, l'identità e le rappresentazioni dei gruppi sociali sono strettamente legate tra loro. Per tale ragione le rappresentazioni visive e le immagini commemorative (*Memorialbilder*)⁸ giocano un ruolo decisivo. Negli ultimi anni sono apparsi, in rapida successione, numerosi lavori di storici e di storici dell'arte dedicati alle forme visive della Memoria nella pittura, nella scultura e nell'architettura. Mi limito a menzionare la monografia di Tanja Michalsky sulle sepolture angioine a Napoli, pubblicata nella collana del Max-Planck-Institut für Geschichte di Göttingen⁹, nonché il volume della storica

dell'arte Andrea von Hülsen-Esch sui gruppi sociali dei medici e dei giuristi, soprattutto in Italia, dal XIII al XVI secolo, apparso nella stessa collana¹⁰.

Ma torniamo alla Riforma¹¹. Non si dice forse che sia stata proprio la Riforma, con la sua critica delle immagini sfociata talvolta in impeto iconoclasta¹², a provocare ciò che lo storico dell'arte Hans Belting ha chiamato «crisi dell'immagine»¹³? Non è stata essa a determinare un nuovo rapporto tra l'immagine e la parola? D'altronde, il principale intento dei riformatori non era stato il privilegiare la parola, l'ascolto e la lettura come le principali forme di percezione, discreditando la vista e il tatto? Martin Lutero, in un sermone del 1545, affermava: «Il Regno di Cristo è un Regno dell'ascolto, non un regno della vista (*ein hör Reich, nicht ein sehe Reich*)»¹⁴. E ciò non vale anche per tutte le forme della Memoria? Non è stato lo stesso Lutero a respingere tutte le opere per i morti, ponendo così fine alla Memoria liturgica e ridimensionando l'importanza di tutto quanto era ad essa correlato? Non furono proprio i riformatori a condurre una lotta accanita contro lo statuto sociale dei morti, impegnandosi a fondo per allontanare i cimiteri dagli agglomerati urbani, come avvenne a Lipsia nel 1536¹⁵?

La pala di Dessau insegna che la risposta a tali interrogativi è molto più complessa di quanto non si sia creduto fino a oggi.

2. *La pala di Dessau e la sua controversa interpretazione*

La pala, portata a termine da Lucas Cranach il Giovane nel 1565, era destinata alla cappella del castello di Dessau (Fig. 1)¹⁶. Si tratta di un dipinto memoriale (*Epitaph*) per il principe Joachim von Anhalt, morto nel 1561. Joachim e i suoi fratelli Georg e Johann avevano introdotto la Riforma a Dessau, capitale del principato di Anhalt, una trentina di anni prima, nel 1534. Nella pala, a sinistra, troviamo in primo piano Joachim, in ginocchio. Tema centrale del dipinto è l'Ultima Cena di Gesù con i suoi discepoli, nel corso della quale Egli istituì l'Eucarestia. Non si tratta di una scelta casuale, dal momento che l'introduzione della Riforma a Dessau, nel 1534, avvenne proprio il giovedì santo attraverso una comunione collettiva sotto le due specie. Il ricordo di questo evento storico è espresso nella pala attraverso l'attribuzione ai discepoli di Gesù delle sembianze dei principali riformatori. A giusto titolo il dipinto è stato definito una collezione di ritratti particolarmente impressionante. Alla destra di Gesù riconosciamo, in seconda posizione, Martin Lutero, e dall'altro lato, immediatamente a sinistra del Salvatore, Filippo Melantone. Tralascio di parlare – con una sola eccezione di cui dirò tra breve – degli altri personaggi, che si possono facilmente identificare con i riformatori di alcune importanti città del Nord della Germania, come Lipsia, Halle e Amburgo.

Il pittore ha fissato il momento drammatico in cui Gesù indica colui che sta per tradirlo (secondo il Vangelo di San Giovanni, 13,26), quando dopo avere intinto un pezzetto di pane lo dà a Giuda Iscariota, così che «Satana entrò in lui». Il traditore è seduto all'altro lato della tavola, a sinistra. Nel gruppo dei discepoli, proprio accanto a Cristo, e quindi più vicino a lui persino di

Lutero, riconosciamo il fratello maggiore di Joachim, Georg von Anhalt, deceduto già nel 1553 (Fig. 2). Non si può perciò trascurare che è Georg a occupare il posto del discepolo prediletto che, sedendo a tavola «a ridosso di Gesù» e «piegandosi verso il suo petto» (secondo il Vangelo di San Giovanni), pone la domanda: «Chi è il traditore?». Colle sue mani Georg tocca le spalle e il petto di Gesù. Tornerò in seguito su questo gesto, molto significativo. Il personaggio posto dall'altro lato del tavolo, a destra, rivolto verso lo spettatore, potrebbe essere un altro membro del casato di Anhalt, forse il terzo dei fratelli, Johann, morto nel 1551.

Sullo sfondo, allineati lungo il muro, sono altri personaggi, riccamente vestiti, che assistono alla scena come servitori e testimoni (Fig. 3). Verosimilmente si tratta di membri viventi della casa principesca, tra i quali – si può supporre – i committenti della pala, cioè (alla destra di chi guarda il dipinto) i nipoti e i successori di Joachim: Joachim Ernst e Bernhard. Nello stesso gruppo di viventi si scorge (a sinistra) il loro zio Wolfgang von Anhalt, morto nel 1566. Lo reincontreremo nel dipinto memoriale (*Epitaph*) a lui destinato, che si trova a Zerbst, anch'esso realizzato da Lucas Cranach il Giovane. Questi, d'altronde, ha lasciato nella nostra pala un autoritratto: è il coppiere in primo piano, alla destra di chi osserva l'opera, riconoscibile dall'anello che porta alla mano sinistra, in cui figura l'emblema dei Cranach, un serpente. Ancora qualche parola sul Cenacolo. È una sala magnifica, con una colonna al centro, un ricco soffitto a cassettoni, un bel portale rinascimentale e un passavivande in secondo piano. Si tratta senza dubbio della sala delle feste del Castello di Dessau.

Torniamo ancora una volta a Georg von Anhalt (Fig. 2)¹⁷. La posizione eminente che egli occupa nel dipinto esige una spiegazione. Georg von Anhalt, nato nel 1507, è un canonista. Nel 1518, diviene canonico della cattedrale di Merseburg, nel 1524/26 è prevosto del capitolo della cattedrale di Magdeburgo, nel 1529 è consigliere di Albrecht, cardinale e arcivescovo di Magonza. Poco dopo, Georg adotta la dottrina luterana. La fermezza del suo carattere, la sua comprovata lealtà e la sua pietà religiosa gli fecero guadagnare il rispetto dell'imperatore Carlo V e, nello stesso tempo, la sincera simpatia di Lutero che lo elevò al rango di coadiutore (come a dire vescovo) a Merseburg. Georg è il solo membro del clero luterano di origine principesca, in grado di esercitare, al tempo stesso, sia funzioni di governo in certe regioni del principato di Anhalt sia l'ufficio di predicatore. Oggi egli è dimenticato, ma ai suoi tempi era accanto a Lutero e a Melantone il terzo teologo della riforma luterana, autore di un considerevole numero di scritti teologici, che furono editi da Melantone nel 1555, due anni dopo la sua morte.

La nostra pala ha posto numerosi problemi di interpretazione¹⁸. Per richiamarli basti ricordare che storici, storici della Chiesa e storici dell'arte hanno espresso al riguardo giudizi diametralmente opposti. Del resto, con che cosa abbiamo a che fare, con l'espressione di una professione di fede autenticamente protestante oppure con un documento «a tal punto ardito da mozzare il fiato»? Si tratta di un'innovazione audace, ma per certi versi ancora esitante, oppure, come è stato detto, di una «sbandata» e di uno scandalo?

Pur sottolineando le contraddizioni presenti in tali giudizi – evidenti indizi di imbarazzo e di insufficienze concettuali –, vorrei mettere in risalto come nella nostra pala coesistano due diversi strati di significato, che ci riportano indietro nel tempo, a età ben anteriori alla Riforma.

(1) Innanzitutto vanno evidenziati i legami tra la Cena cristiana e i banchetti funerari propri dell'Antichità (Fig. 4). Mostrerò tali nessi ricorrendo alla rappresentazione di un pasto funebre romano presente su una pietra tombale del primo secolo dopo Cristo, rinvenuta a Colonia. A sinistra – come informa l'iscrizione –, è seduta a tavola, su una *cathedra*, una donna defunta; di fronte a lei si riconosce il marito, ancora in vita, che ha fatto erigere il monumento. Egli leva il calice per brindare, con sua moglie, alla memoria di lei. I due servi e il cagnolino rendono la scena molto viva; proprio tali dettagli sottolineano la presenza della morte. Per gli specialisti di storia delle religioni, i legami tra la Cena cristiana e il banchetto funerario “pagano” sono evidenti. Presso le differenti religioni, il nesso tra la Memoria e il pasto funebre consumato in comune rappresenta un elemento costitutivo dei rituali del lutto. Il Cristianesimo è annoverato tra le “religioni memorative” (*Gedächtnisreligionen*), perché, come nel giudaismo, il ricordo delle grandi azioni compiute da Dio nel passato è il fondamento della fede e del culto. Nel Cristianesimo questa idea è ulteriormente rafforzata, dal momento che la mensa comune, che è essenzialmente Memoria, costituisce il momento centrale del culto. Il banchetto eucaristico è perciò la forma attraverso cui la Memoria viene celebrata: «Questo è il mio corpo ...; fate questo in memoria di me», come dice l'Apostolo (1 Cor. 11,24 s.). Ed ecco l'idea fondamentale espressa nella pala di Dessau. D'altronde – non dimentichiamolo –, fu proprio il giovedì santo dell'anno 1534 che, grazie alla comunione collettiva sotto le due specie, la Riforma fu definitivamente impiantata a Dessau.

(2) Il secondo elemento che colpisce nella pala di Dessau è l'associazione del suo significato teologico alla tradizione delle antiche forme della Memoria relative alla famiglia, alla parentela e all'amicizia. L'illustrerò facendo riferimento a due rappresentazioni di gruppi familiari dell'inizio del XVI secolo, realizzate entrambe prima della Riforma. Nel primo dipinto (Fig. 5), realizzato da Hans Holbein il Vecchio nel 1508, è in primo piano la famiglia del patrizio di Augusta Ulrich Schwarz, morto nel 1519¹⁹. Ulrich si era sposato tre volte; vengono dunque raffigurate tre donne, insieme ai diciassette figli e alle quattordici figlie – tanto i morti che i vivi, ove i morti pur essendo disegnati come tali sono tuttavia rappresentati come se fossero viventi. Al di sopra della famiglia stanno Cristo, che indica con la mano le stimmate della Passione, e sua madre Maria, che mostra il seno, per placare l'ira di Dio Padre e indurlo a riporre la spada nel fodero. La seconda opera, datata al 1526/28, è la famosa *Madonna di Darmstadt* (*Darmstädter Madonna*), opera di Hans Holbein il Giovane (Fig. 6). Il dipinto venne commissionato dal borgomastro di Basilea Jakob Meyer. Meyer è effigiato con i membri vivi e morti della sua famiglia. E il dipinto rappresenta – nel pieno dei turbamenti introdotti dalla Riforma a Basilea – una professione di fede del committente nella chiesa romana e nell'impero²⁰.

3. *La Memoria nel XVI secolo*

Una mostra, allestita a Lipsia nel 1997, con il titolo *Antichi dipinti tedeschi dimenticati*, offriva numerose prove della persistenza della Memoria, grazie ai numerosi quadri di soggetto familiare ritrovati pochi anni prima nella chiesa protestante di San Nicola (*Nicolai-Kirche*) di Lipsia. I dipinti attestano infatti una continuità dalla fine del XV secolo fino – ad esempio – all'*Allegoria della Redenzione* di Lucas Cranach il Giovane, del 1557, in cui è rappresentata una sconosciuta famiglia luterana (Fig. 7)²¹, e alla *Resurrezione*, opera di un ignoto pittore, da datare al 1559 (Fig. 8)²², in cui figura la famiglia di Leonhard Badehorn, tra i principali esponenti della Riforma, giurista, borgomastro e rettore dell'università di Lipsia, ritratto insieme con i figli morti e vivi, nati da due diversi matrimoni.

Il motivo centrale è ancora una volta la presenza dei morti. Ed è proprio di questa presenza (*praesentia mortuorum*) che aveva parlato nel 1516 Tommaso Moro nel suo libriccino sui costumi degli abitanti di *Utopia*²³. Qualche anno dopo, Tommaso Moro venne coinvolto in una controversia giuridica e politica sullo statuto sociale dei morti²⁴. Nel febbraio del 1529 il giurista Simon Fish rivendicò la secolarizzazione dei beni del clero e soprattutto dei monasteri, argomentando che tali beni erano stati accumulati grazie a fondazioni memoriali. Secondo Fish andava rescisso il legame tra la Memoria e l'assistenza ai poveri, in quanto i monaci, a suo dire, non erano più in grado di far fronte agli obblighi che ne derivavano. A questa «Supplica dei poveri» (*Supplication of Beggars*) del giurista Fish replicò il giurista Moro con la sua «Supplica dei morti» (*Supplication of Souls*), in cui sottolineava il legame giuridico tra la Memoria e l'assistenza ai poveri. Infatti – come spiega Moro –, i morti e i poveri sono membri della stessa «comunità e facoltà»; i poveri pregano e ricevono in nome dei morti; essi sono quindi i rappresentanti e i procuratori (*proctours*) dei morti. Proprio con questa controversia prese piede la Riforma in Inghilterra.

Va inquadrata in questo contesto anche una delle opere più celebri della National Gallery di Londra (Fig. 9)²⁵. È il ritratto dei due ambasciatori di Francia, dipinto da Hans Holbein il Giovane, con l'anamorfosi di un cranio mostruoso in primo piano e un'*étagère* piena soprattutto di strumenti astro-nomici. Si conoscono i due ambasciatori, così come la data del dipinto. Si tratta di Jean de Dinteville, a sinistra, allora in missione ufficiale presso la corte inglese, e, a destra, del suo amico Georges de Selve, anch'egli diplomatico e, al tempo stesso, vescovo di Lavaur. Grazie alla corrispondenza di Dinteville sappiamo che il quadro è stato eseguito nella primavera del 1533, in occasione di una visita di Selve a Londra. È il momento in cui il conflitto tra il re d'Inghilterra e il Papa cominciava ad accentuarsi. Secondo la consueta interpretazione di questo quadro, si tratterebbe del doppio ritratto di due uomini di nobili origini, rappresentati anche nei loro interessi scientifici. Ma la Riforma è ugualmente presente in quest'opera d'arte. In effetti, a guardare bene, si vede, accanto al vescovo Georges de Selve, un volume aperto con dei corali,

dei canti religiosi che è possibile identificare: la raccolta proviene infatti da Wittenberg e le pagine mostrano due corali di Martin Lutero. Tutto l'insieme è poi impregnato del tema della *vanitas* e del *memento mori*. Fin qui l'interpretazione corrente.

Lo storico dell'arte inglese John North, nel suo recente libro *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*, apparso nel 2002²⁶, ha invece messo in luce altri significati. Facendo leva sulle sue conoscenze di storia della scienza, e soprattutto di astronomia, North ha potuto dimostrare che tutti gli strumenti astronomici (non entro nei dettagli) indicano con stupefacente precisione il luogo e il momento esatto in cui ha avuto luogo la scena con i due ambasciatori. Gli strumenti rinviano a un momento preciso della primavera dell'anno 1533, all'undici di aprile, tra le tre e le quattro del pomeriggio, a Londra. L'undici aprile era nell'anno 1533 il venerdì santo e secondo la tradizione biblica Cristo era morto, all'età di 33 anni, alle tre del pomeriggio.

Se prendiamo in considerazione questi dati, il duplice ritratto degli ambasciatori si trasforma in un dipinto commemorativo, rappresentante la Memoria del millecinquecentesimo anniversario della morte di Cristo. Del resto, solo in questa prospettiva possiamo comprendere l'importanza del Crocifisso, in alto a sinistra, per metà nascosto dietro il tendaggio verde, e che, nella maggior parte delle riproduzioni di questo quadro, è tagliato via – mentre, in realtà, è il centro ideale e spirituale del dipinto, se considerato nel suo insieme.

Lasciamo Londra e torniamo ancora una volta ad Augusta, dove nei primi due decenni del XVI secolo fu realizzata una delle più importanti sepolture del tempo. Parlo della Cappella commemorativa dei Fugger (Fig. 10), fondata dai tre fratelli Ulrich, Georg e, soprattutto, Jacob, tra il 1509 e il 1512, e portata a termine intorno al 1520²⁷. La cappella doveva essere congiunta alla chiesa di Sant'Anna, che faceva parte del convento dei Carmelitani, prolungando la navata di una campata lungo l'asse della crociera. La costruzione era destinata alla Memoria dei Fugger per tutte le generazioni a venire. Tutti i particolari, sia quelli relativi alla costruzione e alla sua sistemazione interna, sia quelli legati alla pratica della Memoria, sono regolati in un formale contratto concluso tra i tre fratelli e il convento di Sant'Anna. Due circostanze consentono di rendersi conto dell'importanza di questa iniziativa. In primo luogo si tratta del primo esempio di recezione del Rinascimento italiano in Germania (ed è ad Albrecht Dürer in persona che è attribuito il progetto dell'opera). In secondo luogo si può mettere a confronto questa iniziativa dei Fugger con due altre grandi costruzioni commemorative della stessa epoca: il monumento funebre dell'imperatore Massimiliano e la tomba di papa Giulio II. D'altronde, Jacob Fugger conosceva bene sia il papa sia l'imperatore, poiché egli era a un tempo loro amico e creditore.

Non posso descrivere la costruzione nella sua interezza; mi limiterò a richiamare l'attenzione degli ascoltatori su alcuni particolari, per esempio, sulle portelle del grande organo e su quelle del piccolo, dipinte da Jörg Breu il Vecchio, verso il 1520. L'anta sinistra del grande organo rappresenta l'Ascen-

sione di Cristo (Fig. 11). È ancora una volta un'immagine commemorativa, poiché tra gli apostoli si distinguono personaggi del XVI secolo, come Jacob Fugger (facilmente riconoscibile dal piccolo berretto) e, certamente, altri membri della sua famiglia e della cerchia dei suoi amici (Fig. 12). Sull'anta destra del grande organo è rappresentata l'Assunzione della Vergine (Fig. 13), e anche lì, tra gli apostoli, si insinuano personaggi contemporanei, come, ad esempio, l'imperatore Massimiliano, facilmente identificabile (Fig. 14). Le portelle del piccolo organo presentano una storia figurata della musica, un'opera del tutto singolare, tanto nella storia dell'arte quanto in quella della musica²⁸. Mi soffermo solo sulla seconda scena, che è visibile sull'anta destra dell'organo quando essa è chiusa (Fig. 15). Il dipinto rappresenta la diffusione della musica nel mondo intero. Un giovane mostra la solmisazione a sei sillabe (Ut Ré Mi Fa Sol La). Davanti a lui si levano tre rappresentanti di civiltà diverse: un ebreo, un musulmano e un cristiano. Quest'ultimo tiene un libro nella mano sinistra e ne sottolinea l'importanza con l'indice della mano destra (Fig. 16). È un libro di musica, una raccolta di canti? Ed è possibile avanzare un'ipotesi sull'identità del personaggio? Penso che si tratti di un criptoritratto di Martin Lutero. Quali sono i dati che posso addurre a sostegno di questa identificazione? In primo luogo, i legami tra la Riforma di Lutero e la musica sono forti; come abbiamo visto, anche la tavola londinese di Holbein li suggerisce. D'altronde, la somiglianza del personaggio di Augusta con altri ritratti di Lutero della stessa epoca, come quello dipinto da Lucas Cranach il Vecchio verso il 1520, è evidente (Fig. 17). Occorre soprattutto ricordare che nel momento stesso in cui Jörg Breu dava inizio alla sua opera nella Cappella dei Fugger, nell'ottobre del 1518, Lutero venne ad Augusta per incontrarsi, o meglio per sostenere l'interrogatorio inquisitoriale con il cardinale Gaetano²⁹. Il cardinale era alloggiato in casa di Jacob Fugger, dove si svolse anche l'incontro, mentre Lutero dimorava presso il convento carmelitano di Sant'Anna. Effettivamente, dal 1517, il priore del convento era un certo Johannes Frosch, che aveva compiuto i suoi studi, fino al baccalaureato e alla licenza, all'università di Wittenberg ed era amico di Lutero.

Mi soffermo sulla persona e sull'opera di Johannes Frosch. Egli non è solamente un amico di Lutero, ma anche uno dei primi luterani³⁰. Dopo che Lutero lasciò Augusta nell'autunno del 1518, Frosch lo seguì a Wittenberg, dove conseguì il titolo di dottore in teologia nel mese di novembre. Poi tornò ad Augusta, dove divenne uno dei più fervidi promotori della Riforma, nonché portavoce del partito luterano. Dal 1522 fu predicatore luterano in Sant'Anna. Nel 1523 lasciò l'ufficio di priore. Va ancora ricordato che Frosch non era solamente teologo, ma nello stesso tempo musicista e compositore (di canti religiosi e di mottetti), e forse anche teorico della musica. In ogni modo, tra i partigiani di Lutero ad Augusta, egli si distinse come il principale musicista e compositore, nonché come colui che diede inizio alla diffusione della musica luterana in città. Tutto ciò potrebbe spiegare la realizzazione di un criptoritratto di Lutero nel singolare ciclo pittorico dedicato alla storia della musica nella cappella dei Fugger a Sant'Anna – dove il culto protestante venne d'altra

parte introdotto ufficialmente già nel 1525. Aggiungo infine che il pittore Jörg Breu è un seguace della Riforma e che la comunità di Sant'Anna, almeno in maggioranza, adottò molto presto la Riforma.

Per concludere le mie riflessioni sulla Memoria nella pittura del Cinquecento ritorno agli anni Cinquanta e Sessanta e all'opera di Lucas Cranach il Giovane, presentando ancora due quadri. Il primo (Fig. 18) è il dipinto memoriale (*Epitaph*) del principe Wolfgang von Anhalt – figura con la quale abbiamo già fatto conoscenza grazie alla pala di Dessau³¹. Verso la fine della vita, e fino alla sua morte avvenuta nel 1566, egli visse a Zerbst, dove, nella chiesa di San Bartolomeo, il suo epitaffio indica ancora il luogo preciso della sepoltura. La tavola lo mostra in primo piano, a sinistra, in ginocchio. A destra è raffigurata una scena biblica. Non si tratta qui – come a Dessau – della Cena, ma del Battesimo di Cristo nel Giordano o, più esattamente, nell'Elba. In secondo piano (Fig. 19) si scorge un gruppo di persone che la pala di Dessau ci ha già fatto conoscere: riconosciamo i principi “giovani”, tra i quali i committenti del dipinto, Joachim Ernst e Bernhard von Anhalt, nipoti di Wolfgang, e i principi “più anziani”, tra cui Georg e Johann von Anhalt. Troviamo quindi un gruppo di riformatori (Fig. 20), e al primo posto tra loro Lutero e Melantone. La città rappresentata sullo sfondo è Wittenberg sull'Elba, centro della Riforma luterana.

Il secondo quadro di Cranach, che voglio qui menzionare, si trovava, fino al 1945, nella chiesa di San Blasio di Nordhausen, un importante centro urbano nel Sud dello Harz. È il dipinto memoriale (*Epitaph*) di Michael Meyenburg, umanista, giurista e borgomastro della città, che fu uno dei maggiori rappresentanti della Riforma e che morì nel 1556 (Fig. 21)³². Anche in quest'opera troviamo un'analoga struttura iconografica: in primo piano è il defunto con le due mogli e i figli nati dai due matrimoni, sia quelli morti sia quelli vivi; in secondo piano, ritroviamo questa volta un giardino con Lazzaro appena resuscitato. Sullo sfondo (in alto a destra) si leva la roccaforte di Coburgo, in cui durante la dieta di Augusta, nel 1530, risiedeva Martin Lutero. È opportuno fermare l'attenzione sul gruppo di dieci uomini – si tratta ancora una volta di straordinari ritratti –, tra i quali, non c'è da dubitarne, si riconoscono Filippo Melantone e Martin Lutero (Fig. 22). Non diversamente che per i riformatori di Dessau, anche la rappresentazione di questo gruppo è stata interpretata come una raffigurazione autentica del nucleo direttivo del movimento luterano. Tale caratterizzazione non è del tutto erranea, ma finisce con l'ignorare un'evidente incongruenza, che pure ha suscitato numerose discussioni. Tra gli “araldi” della Riforma è infatti ritratto Erasmo da Rotterdam (Fig. 23), che, come è noto, non si riconosceva affatto nella Riforma ed era, anzi, un partigiano dell'antica fede. Mi esimo dal ripercorrere le continue e invariate oscillazioni della discussione intorno alla presenza, a Nordhausen, del grande umanista olandese. Anche perché la soluzione è semplice e forse i miei ascoltatori l'anno già indovinata: il gruppo in primo piano non rappresenta gli “araldi” della Riforma, ma la cerchia degli amici di Meyenburg, in cui i morti sono accanto ai vivi – insieme alla sua famiglia. Erasmo era infatti amico di Meyenburg e con lui intratteneva una dotta corrispondenza.

Alla luce di tali osservazioni torno, per l'ultima volta, alla pala di Dessau, per concludere, con l'ultimo punto, anche la mia conferenza.

4. *La Memoria della Riforma*

Interpretare la Riforma in termini di netta contrapposizione tra il “vecchio” e il “nuovo” è soluzione troppo semplicistica³³. Certo, le concezioni della morte e dei morti cambiano, e la soppressione dei cimiteri all'interno degli agglomerati urbani introduce, nell'immaginario che i vivi hanno dei morti, elementi e orientamenti nuovi che – sia detto per inciso – risentono fortemente delle influenze della nuova teologia, soprattutto nei rilevanti argomenti messi in campo in materia di igiene e di tutela della salute. Nondimeno, sussistono ancora alcune idee portanti sulla Memoria e sulla presenza dei morti, che non possono essere considerate come semplici residui del passato e della tradizione, dal momento che in quest'epoca il loro valore sembra addirittura intensificarsi: la Memoria quindi non è soltanto un elemento tradizionale che sopravvive alla Riforma, ma è essa stessa uno strumento della Riforma. Diviene la Memoria della Riforma – come rivela con chiarezza anche la pala di Dessau.

Prima di quest'opera non troviamo mai congiunte insieme, in modo altrettanto nitido, la teologia riformata, la teologia della Cena e l'immaginario della presenza dei morti. Le incertezze degli studiosi, le loro diverse interpretazioni, talvolta persino contraddittorie, sono emblematiche. Che cosa è in fondo la pala di Dessau, un'aperta dichiarazione di fede religiosa, un'arditezza teologica capace di togliere il respiro, un'innovazione incerta, uno scandalo? Senza dubbio potremmo comprendere meglio la mentalità e le pratiche sociali del XVI secolo se rinunciassimo alle interpretazioni posteriori, sorte in seguito all'affermarsi della confessionalizzazione dell'Europa. Non bisogna infatti dimenticare che il passato che noi conosciamo come storici non coincide affatto con l'avvenire quale doveva apparire al pensiero e all'immaginazione degli uomini del XVI secolo. Essi agivano in un orizzonte di aspettativa ancora aperto, incerto o ricolmo di attese molto diverse da quelle che spesso, sbrigativamente, attribuiamo loro. Solo se non avremo tralasciato tali circostanze potremo cogliere il motivo centrale presente nella nostra pala: la Memoria posta al servizio del messaggio centrale della Riforma.

Riconsiderando la pala di Dessau alla luce di tali riflessioni, si scoprono ancora altri importanti elementi. È nota la grande controversia, solitamente designata come “Disputa sull'Ultima Cena”, che dall'inizio degli anni Venti del XVI secolo divide Lutero da Zwingli e che trovò chiara espressione nell'incontro di Marburgo, avvenuto nell'autunno del 1529 – nello stesso periodo in cui Tommaso Moro sosteneva a Londra la sua lotta per lo statuto sociale dei morti. Il conflitto tra Lutero e Zwingli si fondava sulla diversa interpretazione che essi davano delle parole di Gesù in occasione dell'Ultima Cena, in particolare della “mensa del Signore”, e della loro differente concezione del carattere degli elementi dell'Eucarestia³⁴. È però non meno significativo che i due avversari

concordassero sull'idea fondamentale, anche se concepita in modo diverso, della presenza di colui in memoria del quale la comunità cristiana celebrava la mensa comune. Per Lutero, la presenza è fondata sull'interpretazione della frase «Questo è il mio corpo» (1 Cor, 11,24a) nel senso di una presenza sostanziale. Per Zwingli, invece, si tratta sempre di una «presenza reale», ma tale presenza è da lui concepita e fondata diversamente. In ragione della sua concezione del Sacramento, soggetto della mensa comune non è Cristo, ma la comunità riunita. In effetti, per lui, la frase centrale è: «Fate questo in memoria di me» (1 Cor, 11,24b). Ne consegue che per Zwingli la Memoria rappresenta il momento centrale della mensa comune: non nel senso limitativo dell'associazione al presente di avvenimenti del passato oppure del ricordo di persone morte o assenti; ma nel senso che la Memoria fonda e istituisce una presenza reale³⁵.

Se si osserva la pala di Dessau alla luce della “Disputa sull’Ultima Cena”, si ha l'impressione che l'interpretazione sia ancora aperta: bisogna leggere quest'opera assumendo la prospettiva di Lutero oppure quella di Zwingli? Certamente, sono Lutero e i suoi seguaci a costituire il gruppo dei discepoli raccolti intorno a Gesù; ma è l'idea fondamentale di Zwingli, l'idea della comunità di mensa con Cristo, a riunire i riformatori insieme ai membri della casa di Anhalt – un elemento, questo, che è essenziale nel nostro dipinto. D'altra parte, bisogna prestare attenzione al modo in cui Georg von Anhalt, il teologo, tocca con le sue mani le spalle e il petto di Gesù: verifica la sua “presenza”, se ne assicura.

Questo gesto rimanda all'attualità religiosa, teologica e politica del tempo in cui la pala è stata realizzata. Infatti, dopo la morte di Lutero, nel 1546, la “Disputa sull’Ultima Cena” scoppiò di nuovo e Georg, non diversamente dal suo amico Melantone, si impegnò nella nuova controversia e nel tentativo di trovare un compromesso con i cattolici (per esempio nell’*Interim* di Augusta nel 1549). Melantone si era sempre battuto per affermare la convinzione di una presenza reale e sostanziale di Cristo nella mensa comune, ma aveva evitato con cura di definire quale relazione intercorresse tra tale presenza e gli elementi della cena. La politica confessionale di Georg von Anhalt era pienamente in linea con questo intendimento. Nella pala di Dessau tali principi politici sono espressi visivamente. La pala, in quanto “immagine memoriale” (*Memorialbild*), costituisce una rappresentazione immediata di una “confessione” religiosa, ma anche politica. Delinea un impegno cui dovrà sottostare anche la generazione dei “giovani” principi di Anhalt, rinviando alla “Confessione” augustana del 1530, di cui Wolfgang von Anhalt fu tra i firmatari di parte luterana³⁶.

Potremmo inoltre facilmente ammettere che la figura di Giuda, vestito completamente di giallo, il colore della malvagità e del tradimento, sia anch'essa un criptoritratto, e precisamente di Flacio Illirico³⁷, l'accanito avversario di Melantone e di Georg von Anhalt nella seconda fase della “Disputa sull’Ultima Cena”³⁸. È soprattutto la barba, un po' bizzarra, di questo personaggio che lega il Giuda di Dessau a un ritratto autentico di Flacio Illirico, realizzato

alcuni anni dopo³⁹. E ciò ricorda, in qualche modo, il criptoritratto di Martin Lutero nella Cappella dei Fugger, ad Augusta – benché, bene inteso, esso assuma un altro significato.

La Memoria è sempre legata a persone che la celebrano e che si fanno anch'esse rappresentare, insieme ad altri, nelle immagini: i committenti ad Augusta, a Basilea, a Lipsia, a Nordhausen, a Dessau e a Zerbst; i due ambasciatori a Londra, che si fanno anch'essi ritrarre in occasione del millecinquecentesimo anniversario della morte di Cristo; la raffigurazione dei riformatori e, associata ad essa, la Memoria della Riforma, a Nordhausen, a Zerbst e, soprattutto, a Dessau. Tale Memoria si richiama sempre a episodi fondamentali della storia della salvezza: il battesimo di Gesù, la resurrezione di Lazzaro, la Cena e la morte di Cristo, la sua resurrezione e l'Ascensione; non mancano tuttavia allusioni ad avvenimenti storici e di attualità, come l'introduzione della Riforma a Dessau oppure la seconda fase della "Disputa sull'Ultima Cena". Tutto ciò non è forse indizio, realmente, di un'arditezza in grado di togliere il respiro? A Dessau, i vivi e i morti, il pittore stesso, i membri della famiglia principesca sono fianco a fianco con i riformatori, insieme a Cristo, in una mensa comune, mentre, a Nordhausen, il cattolico Erasmo è raffigurato nella cerchia dei riformatori; a Londra, poi, nel 1533, la raccolta dei canti di Lutero appariva di proprietà di un vescovo cattolico; infine, con ogni probabilità, abbiamo un ritratto di Martin Lutero come musicista, ad Augusta, nella cappella commemorativa dei Fugger.

La presenza dei morti nella Memoria è uno dei maggiori temi della storia della società, della mentalità, delle pratiche, delle istituzioni dell'Europa; allo stesso modo, è anche un grande tema della storia dell'arte, della letteratura e della musica – anche e forse soprattutto nel XVI secolo. Tale Memoria si sottrae a quanto si potrebbe qualificare come "normale" in epoca contemporanea, a quanto è "normale" per gli uomini del ventesimo e del ventunesimo secolo – come ha rivelato la storia delle interpretazioni della pala di Dessau.

Concludo con un ultimo esempio, soffermandomi su un gruppo di sculture in legno che rappresentano la famiglia del conte Anton von Ysenburg (non lontano da Francoforte sul Meno), con la moglie morta e i figli, vivi e morti (Fig. 24). L'opera è stata scolpita intorno al 1550 ed è ancora di proprietà della famiglia. Fu esposta in pubblico, per la prima volta, nel 1992, in occasione della mostra di Marburgo dedicata a *Assia e Turingia. Dagli inizi fino alla Riforma*. Nel catalogo dell'esposizione si legge che si tratta di un'opera «insolita» e «oscura nel suo significato»⁴⁰; nei giornali del tempo si parla addirittura di un «gruppo di sculture bizzarre», realizzate per «scopi divenuti oggi incomprensibili»⁴¹. Tali giudizi rivelano come oggi sia andata smarrita persino la memoria della Memoria. Tuttavia, tutti questi quadri e sculture conservano ancora intatta tutta la loro capacità di suggestione visiva, e sono pronti a rivelare il loro complesso significato, solo che si voglia realmente comprenderlo.

(trad. it. R. Delle Donne)



Fig. 1 Lucas Cranach d. J., *Dessauer Altar* (1565), in *Kunst der Reformationszeit*, Berlin 1983, p. 392.



Fig. 2 *Dessauer Altar*, particolare, in O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlin 1955, Fig. 121.



Fig. 3 *Dessauer Altar*, particolare, in Thulin, *Cranach-Altäre cit.*, Fig. 122.



Fig. 4 Pasto funebre romano su pietra tombale (Colonia, I secolo d.C.), in *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*, hrsg. von K. Schmid, München/Zürich 1985, p. 89, Fig. 1.



Fig. 5 Hans Holbein d. Ä., *Die Familie des Augsburger Patriziers Ulrich Schwarz* (1508), in O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein d. J. – Die Darmstädter Madonna*, Frankfurt-Main 1998, p. 51, Fig. 37.



Fig. 6 Hans Holbein d. J., *Darmstädter Madonna* (1526/28), in *Hans Holbein der Jüngere 1497/98 – 1543, Porträtist der Renaissance*, Stuttgart 2003, p. 55.

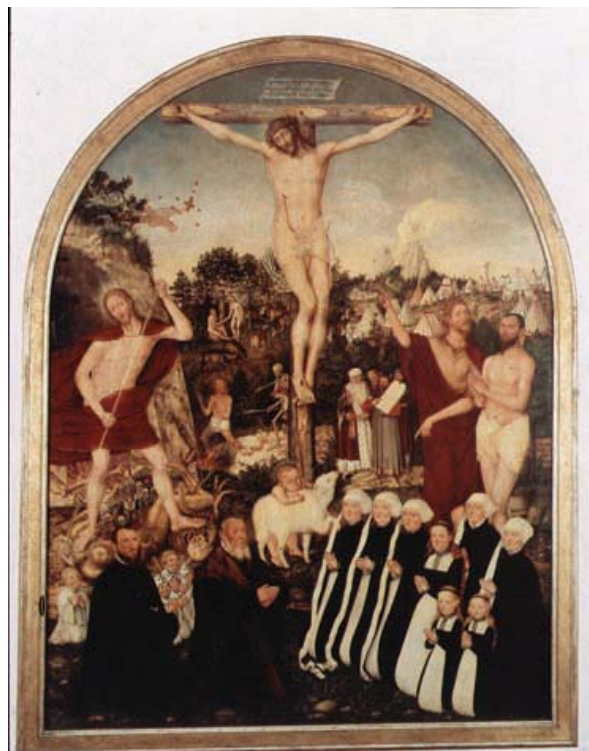


Fig. 7 Lucas Cranach d. J., *Allegorie der Erlösung mit Stiftern* (1557), in *Vergessene altdeutsche Gemälde*, hrsg. von H. Guratzsch, Heidelberg 1997, p. 84.



Fig. 8 *Auferstehung Christi mit der Familie des Dr. Leonhard Badehorn* (1559), in *Vergessene altdeutsche Gemälde* cit., hrsg. von Guratzsch, p. 89.



Fig. 9 Hans Holbein d. J., *Die Gesandten* (1533), in *Renaissance. Das 16. Jahrhundert. Galerie der großen Meister*, hrsg. von B. von Brauchitsch, Köln 2000, p. 73.



Fig. 10 Cappella commemorativa dei Fugger presso la chiesa di S. Anna di Augusta, in B. Bushart, *Die Fuggerkapelle*, München 1994, Tav. IV.



Fig. 11 Jörg Breu d. Ä., *Himmelfahrt Christi mit Stiftern*, Cappella Fugger di Augusta, in Bushart, *Fuggerkapelle*, Tav. X.



Fig. 12 Jörg Breu d. Ä., *Himmelfahrt Christi*, particolare, in Bushart, *Fuggerkapelle*, Fig. 137



Fig. 13 Jörg Breu d. Ä., *Aufnahme Mariens in den Himmel*, in Bushart, *Fuggerkapelle*, Tav. XI.



Fig. 14 Jörg Breu d. Ä., *Aufnahme Mariens in den Himmel*, particolare, in Bushart, *Fuggerkapelle*, Fig. 140.



Fig. 15 Jörg Breu d. Ä., *Die Verbreitung der Musik*, Cappella Fugger di Augusta, in Bushart, *Fuggerkapelle*, Tav. XIII.



Fig. 16 Jörg Breu d. Ä., *Die Verbreitung der Musik*, particolare, in Bushart, *Fuggerkapelle*, Tav. XIII.



Fig. 17 Lucas Cranach d. Ä., *Bildnis Martin Luthers* (intorno al 1520), in *Galerie Trost. Gemälde Alter Meister – Klassische Moderne – Ausgesuchtes Mobiliar des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 2002, p. 10, Fig. 2.



Fig. 18 Lucas Cranach d. J., *Epitaph des Fürsten Wolfgang von Anhalt* (1566), in Peter Findeisen, *Bildnisse der Fürsten Wolfgang und Joachim von Anhalt in Zerbst, Dessau und Köthen*, in „*Es Thun Iher Viel Fragen ...*“, *Kunstgeschichte in Mitteldeutschland*, Petersberg 2001, Fig. 12.

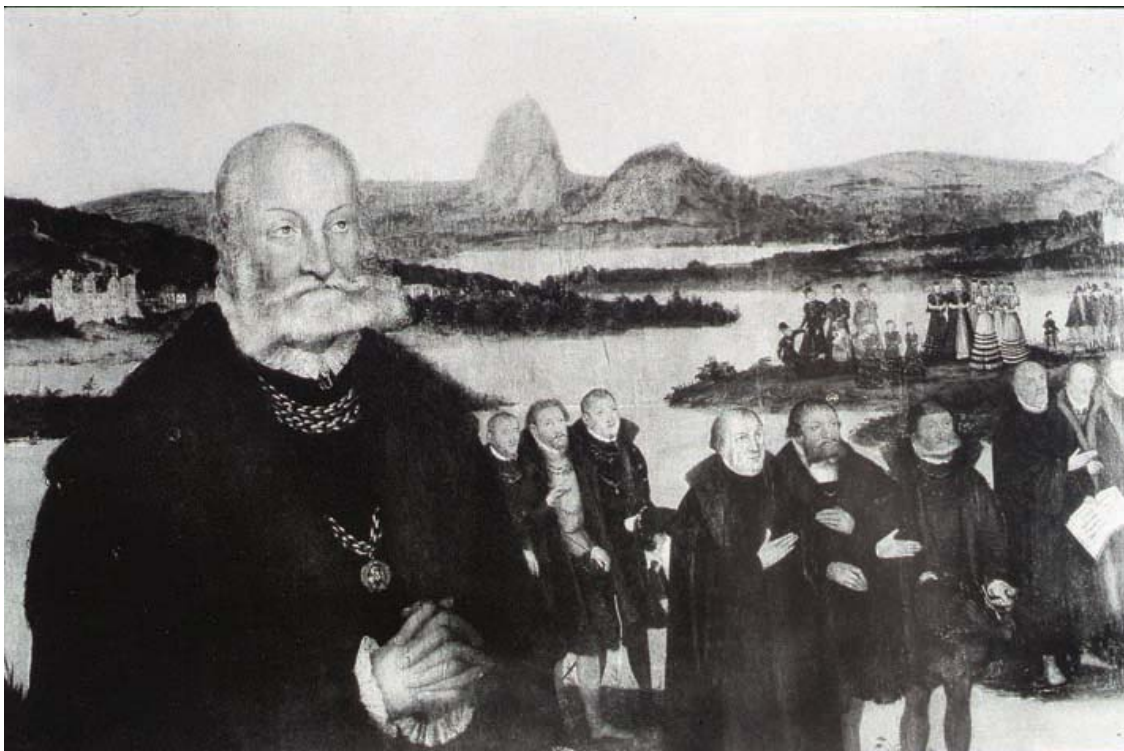


Fig. 19 *Epitaph des Fürsten Wolfgang von Anhalt*, particolare, in Findeisen, *Bildnisse*, Fig. 4.



Fig. 20 *Epitaph des Fürsten Wolfgang von Anhalt*, particolare, in Findeisen, *Bildnisse*, Fig. 5.



Fig. 21 Lucas Cranach d. J., *Epitaph des Michael Meyenburg* (un tempo in Nordhausen), in Thulin, *Cranach-Altäre*, Fig. 97.



Fig. 22 *Epitaph des Michael Meyenburg, Gruppe der Reformatoren, in Thulin, Cranach-Altäre, Fig. 98.*



Fig. 23 *Epitaph des Michael Meyenburg, Erasmus von Rotterdam, in Thulin, Cranach-Altäre, Fig. 109.*



Fig. 24 *Die Familie des Grafen Anton von Ysenburg* (intorno al 1550), nel catalogo *Hessen und Thüringen. Von den Anfängen bis zur Reformation. Eine Ausstellung des Landes Hessen*, Marburg 1992, p. 319, Fig. 574a.

Note

¹ Si vedano i contributi: O.G. Oexle, *Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter*, in «Frühmittelalterliche Studien», 10 (1976), pp. 70-95; Idem, *Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria*, in *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*, hrsg. von K. Schmid, München-Zürich 1985, pp. 74-107; Idem, *Memoria als Kultur*, in *Memoria als Kultur*, hrsg. von O.G. Oexle, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), pp. 9-78; Idem, *Memoria und Kulturelles Gedächtnis. Kulturwissenschaftliche Ausblicke auf Mittelalter und Moderne*, in «Quaestiones Medii Aevi Novae», 8 (2003), pp. 3-24. Sul tema anche i volumi collettanei: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von K. Schmid, J. Wollasch, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 48); *Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters*, hrsg. von D. Geuenich, O.G. Oexle, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 111); *Memoria als Kultur* cit.; di recente: *Memoria – Communitas – Civitas. Mémoire et conscience urbaines en Occident à la fin du Moyen Âge*, hrsg. von H. Brand, P. Monnet, M. Staub, Ostfildern 2003 (Beihefte der Francia 55); *Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages*, ed. by T. van Bueren, Turnhout 2005; *Memoria. Ricordare e dimenticare nella cultura del Medioevo*, a cura di M. Borgolte, C.D. Fonseca, H. Houben, Bologna-Berlin 2005 (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Contributi 15).

² O.G. Oexle, *Die Gegenwart der Toten*, in *Death in the Middle Ages*, ed. by H. Braet, W. Verbeke, Leuven 1983 (Mediaevalia Lovaniensia, Series I, Studia 9), pp. 19-77.

³ Op. cit., pp. 22 sgg.

⁴ M. Borgolte, *Memoria. Zwischenbilanz eines Mittelalterprojekts*, in «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 46 (1998), pp. 197-210.

⁵ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino 1997.

⁶ O.G. Oexle, *Kulturelles Gedächtnis in der Renaissance. Die Fugger-Kapelle bei St. Anna in Augsburg*. Vierte Sigurd Greven-Vorlesung, gehalten am 11. Mai 2000 im Schnütgen-Museum Köln, Köln 2000.

⁷ *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hrsg. von O.G. Oexle – A. von Hülsen-Esch, Göttingen 1998 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141).

⁸ O.G. Oexle, *Memoria und Memorialbild*, in *Memoria* cit., hrsg. von Schmid – Wollasch, pp. 384-440.

⁹ T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157).

¹⁰ A. von Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 201).

¹¹ Di recente: O. Mörke, *Die Reformation. Voraussetzungen und Durchsetzung*, München 2005 (Enzyklopädie Deutscher Geschichte 74); F. Rapp, *Christentum IV: Zwischen Mittelalter und Neuzeit (1378–1552)*, Stuttgart 2006 (Die Religionen der Menschheit 31), pp. 305 sgg.

¹² Storici e storici dell'arte, negli ultimi due decenni, hanno studiato approfonditamente il fenomeno dell'“iconoclastia” durante la Riforma; per una rassegna: Mörke, *Die Reformation* cit., pp. 125 sgg. Altri aspetti del tema “immagine e culto” non sono stati presi in considerazione.

¹³ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993, pp. 510 sgg.

¹⁴ Citato in S. Laube, *Der Kult um die Dinge an einem evangelischen Erinnerungsort*, in *Lutherinszenierung und Reformations-Erinnerung*, hrsg. von S. Laube, K.-H. Fix, Leipzig 2002 (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 2), pp. 11-34, in particolare p. 12.

¹⁵ C. Koslofsky, *Die Trennung der Lebenden von den Toten: Friedhofverlegungen und die Reformation in Leipzig 1536*, in *Memoria als Kultur* cit., hrsg. von Oexle, pp. 335-385.

¹⁶ Sulla pala si veda il catalogo *Kunst der Reformationszeit*, Berlin 1983, pp. 370 (F1), con la riproduzione a p. 392; di recente: P. Findeisen, *Bildnisse der Fürsten Wolfgang und Joachim von Anhalt in Zerbst, Dessau und Köthen*, in „Es Thun Iher Viel Fragen“. *Kunstgeschichte in Mitteldeutschland*. Hans-Joachim Krause gewidmet, Petersberg 2001 (Beiträge zur Denkmalkunde in Sachsen-Anhalt 2), pp. 171-186. Ancora manca un'indagine approfondita. Sugli avvenimenti storici, di recente, l'articolo di Hans Kars *Anhalt* nella *Theologische Realenzyklopädie*, 2, Berlin-New York 1978, pp. 734 sgg.

¹⁷ Su Georg von Anhalt si veda la voce a lui dedicata nella *Neue Deutsche Biographie*, 6, Berlin 1964, p. 197.

¹⁸ Al riguardo Oexle, *Memoria und Memorialbild* cit., pp. 426 sgg., e Idem, *Die Memoria der Reformation* cit., Abschnitt II.

¹⁹ Su questo dipinto N. Lieb, A. Stange, *Hans Holbein der Ältere*, s.l. 1960, n°. 28, p. 67 con le figure 93-95.

²⁰ Si vedano: O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein d. J. – Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt-Main 1998; J. Sander, *Die „Darmstädter Madonna“. Zur Entstehungsgeschichte von Holbeins Madonnenbild für Jakob Meyer zum Hasen*, in *Hans Holbein d. J. 1497/98–1543, Porträtist der Renaissance*, Stuttgart 2003, pp. 37-45, così come *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel*, Petersberg 2004.

²¹ *Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nicolai-Kirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert*, hrsg. von H. Guratzsch, Heidelberg 1997, pp. 84 sgg.

²² Op. cit., pp. 87 sgg.

²³ Oexle, *Die Gegenwart der Toten* cit., p. 25 sg.

²⁴ Per quanto segue O.G. Oexle, *Mahl und Spende im mittelalterlichen Totenkult*, in «Frühmittelalterliche Studien», 18 (1994), pp. 401-420, in particolare p. 403.

²⁵ Si veda B. von Brauchitsch, *Renaissance. Das 16. Jahrhundert. Galerie der Großen Meister*, Köln 2000, p. 72 sg.; S. Buck, *Hans Holbein der Jüngere, Porträtist der Renaissance*, in *Hans Holbein der Jüngere* cit., pp. 11-33, in particolare p. 26 sg.

²⁶ J. North, *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*, London/New York 2002, trad. it. *Il segreto degli ambasciatori. La nuova interpretazione di uno dei grandi enigmi della pittura*, Milano 2005.

²⁷ B. Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994. Si veda Oexle,

Kulturelles Gedächtnis in der Renaissance cit. Diversa l'interpretazione di B. Scheller, *Memoria an der Zeitenwende. Die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation (ca. 1505–1555)*, Berlin 2004 (StiftungsGeschichten 3), pp. 47 sgg.

²⁸ Al riguardo Bushart, *Fuggerkapelle* cit., pp. 233 sgg.

²⁹ M. Brecht, *Martin Luther, 1: Sein Weg zur Reformation 1483–1521*, Stuttgart 1990³, pp. 237 sgg.

³⁰ Oexle, *Die Memoria der Reformation* cit., Abschnitt III. Su Johannes Frosch si vedano gli articoli in *Neue Deutsche Biographie*, 5, Berlin 1961, p. 663 sg., e in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 4, Kassel 1955, coll. 1011-1014.

³¹ Al riguardo: Findeisen, *Bildnisse* cit.

³² Oexle, *Memoria und Memorialbild* cit., p. 427; Idem, *Die Memoria der Reformation* cit., Abschnitt III.

³³ In tal modo, di recente: K. Arndt, B. Moeller, *Albrecht Dürers ‚Vier Apostel‘. Eine kirchen- und kunsthistorische Untersuchung*, Göttingen 2003 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I, Phil.-Hist.Klasse, Jg. 2003 Nr. 4), in particolare pp. 266 sgg.

³⁴ Si veda Oexle, *Mahl und Spende* cit., pp. 401 sgg., secondo G.W. Locher, *Die zwinglische Reformation im Rahmen der europäischen Kirchengeschichte*, Göttingen-Zürich 1979, pp. 221 sgg. e 283 sgg. Sulla “Disputa sull’ultima cena” di recente: Rapp, *Christentum IV* cit., pp. 332 sgg.

³⁵ Si veda G.W. Locher, *Streit unter Gästen*, Zürich 1972 (Theologische Studien 110).

³⁶ L. Grane, *Die Confessio Augustana. Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation*, Göttingen 1996⁵, p. 192.

³⁷ Si veda H. Scheible, *Philipp Melanchthon. Eine Gestalt der Reformationszeit*, Karlsruhe 1995, p. 123; p. 97 con la figura 32.

³⁸ Si vedano gli articoli *Melanchthon* di Heinz Scheible e *Interim* di Joachim Mehlhausen, rispettivamente in: *Theologische Realenzyklopädie*, 22, Berlin-New York 1992, pp. 371-410, in particolare pp. 381 sgg., e *Theologische Realenzyklopädie*, 16, Berlin-New York 1987, pp. 230-237, in particolare pp. 234 sgg.

³⁹ Scheible, *Philipp Melanchthon* cit., p. 97 con la figura 32.

⁴⁰ *Hessen und Thüringen – Von den Anfängen bis zur Reformation. Eine Ausstellung des Landes Hessen*, Marburg 1992, p. 318 sg.

⁴¹ D. Schümer, *Westen, Süden, Norden, Osten. Wie Geschichte sich in Hessen und Thüringen nicht ereignete: Eine Marburger Großausstellung*, nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 16 giugno 1992.